

La ética del lenguaje: a propósito del jardín inglés

JUAN RAMÓN GANCEDO ARBLIZU

ARQUITECTO

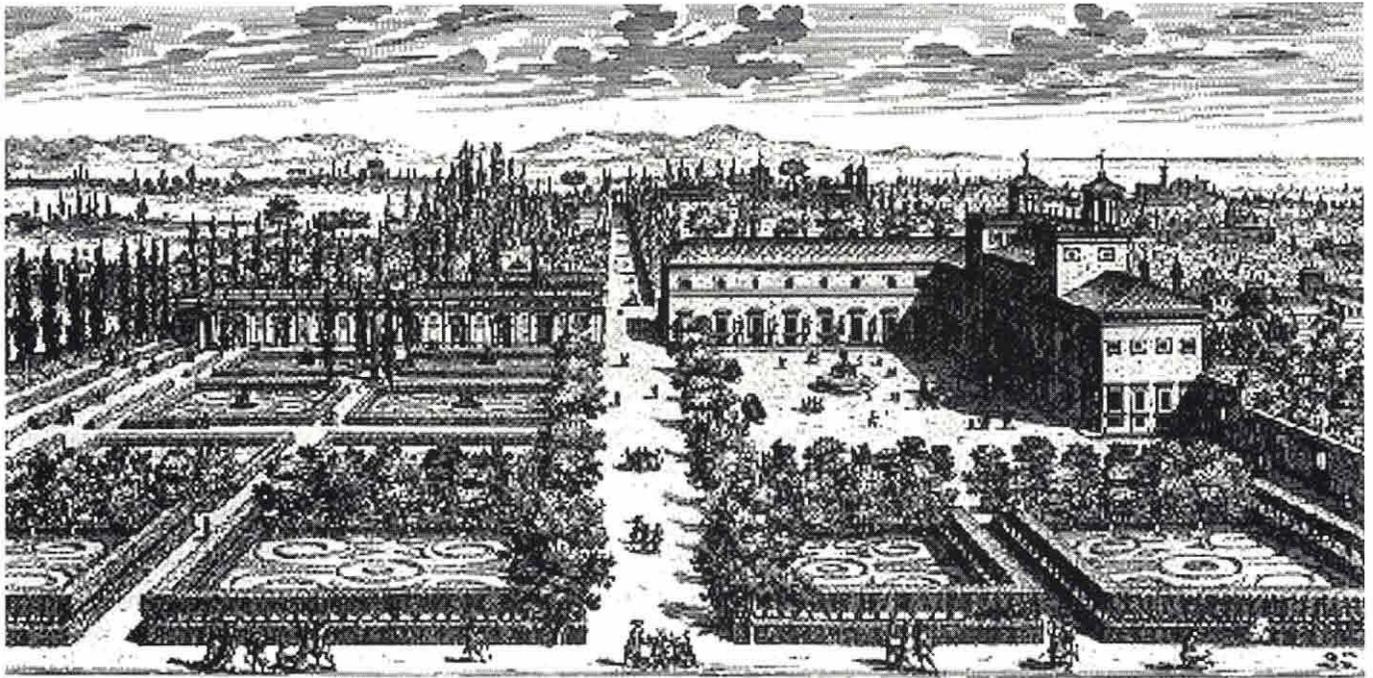
Sumario: Todo jardín es un artificio, en el que se da forma a una ensoñación subjetiva de la naturaleza; por eso, en cualquier tipo conocido de jardín, debe entenderse como naturaleza lo que, permitido y desarrollado por el arte, como naturaleza se ha puesto. En apariencia, el paisaje preparado inglés se nos muestra como algo intacto, pero también aquí, lo mismo que en cualquier otro tipo de jardín, hay factura, manipulación, intención, y un lenguaje con el que se busca una comunicación y una forma de entender la naturaleza y su relación con el hombre. Es, también, un artificio; no deriva en absoluto de la casualidad porque está construido. Y conceptualmente, sus acusadas diferencias, apreciables y evidentes con las maneras que le preceden, van más allá de la mera ruptura formal, porque son el resultado de una nueva moral y de una nueva forma de habitar el mundo.

No es casualidad que el origen del hombre se sitúe en un jardín - el Paraíso -. Un lugar sin límites, lleno de luz y calor, recorrido por ríos, con abundancia de frutos e inundado de aromas y colores. Un lugar en que era posible recibir, experimentar, desarrollar y gozar todo tipo de impresiones sensoriales y en el que, al no existir memoria ni metalenguajes que no hubieran sido adquiridos de esa primera relación, entre el hombre y el paisaje no cabía otra percepción que no fuera la de constatar la íntima pertenencia a la armonía y adecuación de la creación, encontrando en esta constatación la felicidad. Vino después la duda, y de esta, la transgresión; y con ella la culpa, el exilio y la pérdida, para siempre, de aquella afinidad y armonía primeras.

A partir de aquí, el hombre comenzó a descubrir nuevos espacios y nuevas lecturas de aquello que percibía y comenzó a experimentar con los nuevos paisajes progresivos modos de comunicación.

Vinieron después otros paisajes. No importa su luz. El hombre comenzó a adiestrarse en la visión y a descubrir nuevos espacios, capaces de recordar si no el ya lejano e imposible Paraíso sí al menos aquel recuerdo y aquella felicidad. Eran los nuevos jardines.

Para acercarse al mundo de los jardines, debe tenerse en cuenta, antes que nada, que el jardín es un ejercicio de abstracción de la relación íntima *Hombre - Naturaleza* y de la forma en que ésta se siente y presenta. Este ejercicio se ha materializado en el progresivo dominio de lenguajes de acercamiento a los modos de esa relación. Así, fueron surgiendo distintos paisajes y nuevos



Jardín de *Villa Medici* en Roma.

espacios; así fueron surgiendo los distintos jardines.

Precisamente por ello, la cuestión de la *Naturaleza* ha sido la primera y más importante, pero no siempre las respuestas han sido las que se hubieran podido esperar de un entendimiento directo; antes bien al contrario, en cualquier tipo conocido de jardín, debe entenderse como naturaleza lo que, permitido y desarrollado por el arte, como naturaleza se ha puesto. Es decir, aquello que en el lenguaje utilizado, ficticio pero tácitamente aceptado, se identifica con el concepto abstraído y define las relaciones, físicas o metafísicas, que con el hombre se quieren significar.

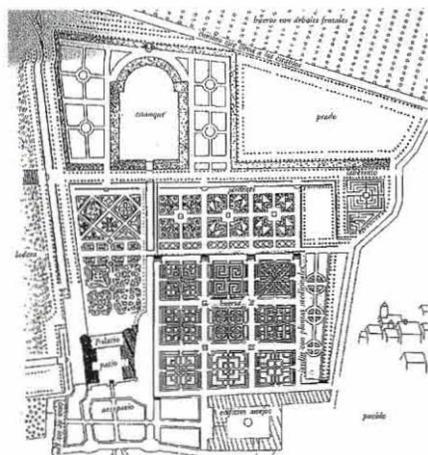
Puede decirse que el jardín es un artificio donde se da forma al sueño de una naturaleza a la medida del hombre y por eso mismo se reafirma la propia idea del hombre.

Así ha sido efectivamente a lo largo de la historia. El jardín ha representado la idea del *Paraíso perdido*, con sus connotaciones místicas ó espirituales, con sus connotaciones lúdicas o con ambas²; la idea de las visiones cósmicas de una época, la del mundo y su adecuada estructura y orden.

Han tenido cabida en él y se ha servido de simbolismos trascendentales o ideas antropocéntricas; el dominio de la naturaleza por el hombre, la manifestación y sublimación de la proporción, el equilibrio, la unidad, las relaciones de partes,... Una naturaleza que se ofrece, se presenta, a la mirada del hombre en la forma adecuada y tácitamente aceptada o incluso, como en el caso de algunos jardines japoneses, a la inversa; una naturaleza ante la que el hombre se presenta y por la que se siente contemplado.

Frente a las distintas interpretaciones de la naturaleza que dan forma al jardín en la historia, pudiera parecer que, en el conocido como *jardín inglés*, la cuestión de la naturaleza, la manera en que se formaliza, muestra, lee, entiende e interpreta, no constituye problema alguno - Pindemonte llegó a afirmar que no hay en este jardín manipulación alguna, y que lo que nos gusta y embelesa en él es una combinación de elementos producida por la casualidad -. En el jardín inglés, aparentemente, la *naturaleza* se ve como naturaleza. Los árboles son árboles en su forma; el te-

2. Cfr. MANTEROLA, P., *op.cit.*, p. 27. En las "suras" que describen el cielo musulmán se habla repetidamente de jardines: Sura 55: "...habrá dos jardines!"... "oscuros por lo frondoso de la vegetación!"... "en ellos habrá dos fuentes abundantes..." "En ambos habrá frutos, palmerales y granados."... "En ambos habrá vírgenes excelentes, hermosas,"... "huríes enclaustradas en pabellones."



Jardín del palacio de Villandry (Villandry-Francia).
Ejemplo de jardín francés a la manera.

ver la manera en que los sentimientos, esperanzas y escala de valores de los hombres de su tiempo, en definitiva, su mundo, alcanza adecuada representación. Se confirma así la idea de que, en todo jardín, se da una reorientación del concepto natural. *Bosque* no es igual a bosque y *naturaleza* no es igual a naturaleza. Aquí también, se construye una idea esencial del concepto *naturaleza*. De él, como de cualquiera de los otros modelos, podemos decir que:

...Es naturaleza enteramente subjetivada por el hecho de ser expresión del espíritu humano; del mismo modo que, precisamente por ello, es subjetividad enteramente objetivada. Es naturaleza hecha palabra y palabra hecha naturaleza³.

Es éste, un jardín que busca su propio lenguaje y expresión, y que representa y comunica, un sueño y un ideal. El de una naturaleza para el hombre y, con él, la idea de hombre. Simboliza "la libre naturaleza como imagen arquetípica de nuestra libertad de hombres"⁴.

Nada tiene de naturaleza intacta, antes bien por el contrario, se trata de un mundo de arte calculado con precisión, exactamente igual que en el caso de los jardines donde este carácter es más evidente⁵.

Ahora bien, si se trata de un mundo de arte, si, al igual que en el caso de los jardines italianos ó franceses simboliza el sueño de una naturaleza para el hombre; si, en definitiva, participa enteramente del mismo concepto y puede aplicársele con rigor el sustantivo *jardín*, ¿por qué tan radical ruptura formal, sin transición, con el modo precedente, imperante también en Inglaterra hasta el momento en que aparece el nuevo modelo?

La clave está en reconocer al jardín su cualificación como arte. Comparto la opinión extendida de que no hay arte sin una moral del lenguaje, y asumir un lenguaje es tanto como hacer propia una moral o una forma de habitar el mundo. Si la forma de

habitar el mundo había cambiado - y había cambiado sustancialmente -, el lenguaje del jardín debió cambiar.

Dice Pedro Manterola, a propósito de este jardín, que es

... la expresión vegetal de una ética cambiante que hemos detenido caprichosamente en un instante del siglo XVIII, cuando una nueva clase social, la burguesía, que se disponía a tomar el mando, necesitaba reconocerse en los sentimientos de piedad y los ideales que solo la naturaleza sin ataduras es capaz de inspirar⁶.

Y es que, en efecto, no puede entenderse la ruptura formal que introduce el jardín inglés en la historia sin tener en cuenta la *moralidad* de la incipiente y emergente sociedad burguesa a finales de XVII y sobre todo principios del XVIII en Inglaterra.

El puritanismo imperante en aquella sociedad exigía sus propios signos y por ello la ruptura de determinadas formas. Los grupos que la integran empiezan a ser "una comunidad de propósitos, de anhelos, de grandes utilidades"⁷.

Una sociedad que para significarse afianza sus convicciones puritanas se ve obligada a interpretar sus realizaciones desde una perspectiva moral. El jardín italiano y también el francés, este en otra escala de mayor grandilocuencia, son ante todo *hortus conclusus*, mundos cerrados, y por ello, individuales; prolongación de la vivienda y así del mundo privado, especialmente propicios para buscarse a sí mismo y para el encuentro entre dos seres. Por tanto, y entre otras cosas, lugares para el más profundo y personal esparcimiento lúdico, estímulo y goce de los sentidos. Son lugares para la conversación cortés y placentera, para el reposo, para el propio deleite; desde luego, adecuados para la oración y la meditación trascendente. Pero también para la ociosidad, la intimidad indecorosa y para el amor. (No en vano Mahoma dijo un día cuenta Essad Bey en su biografía -, que "los perfumes, las mujeres y la oración son, sobre todo,

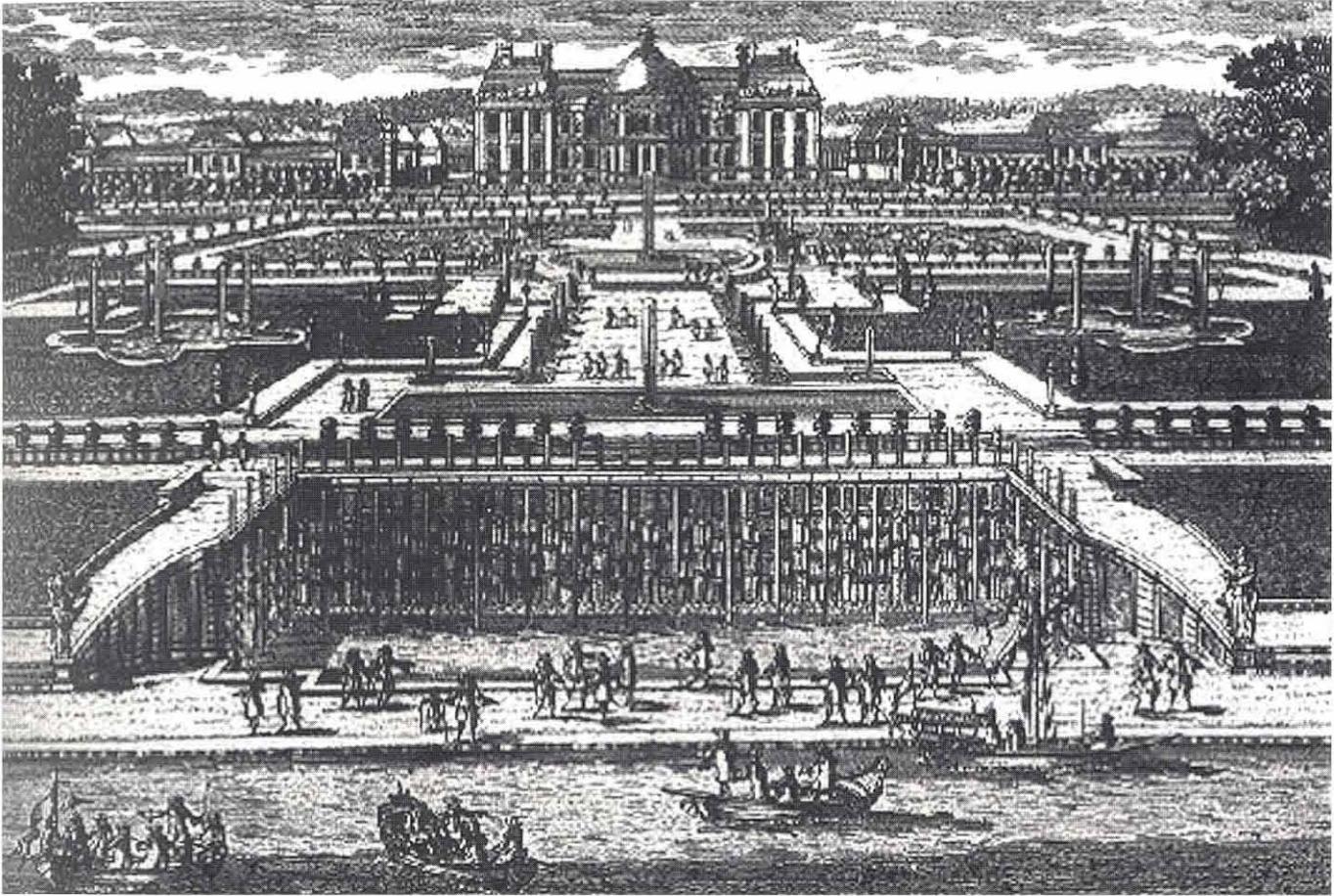
3. ASSUNTO, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*. Ed. Tecnos, 1991, p. 40.

4. *Ibid.*, p. 94.

5. Precisión y cálculo que supone ejercicio de razón en el que se sustenta cualquier arte. Schopenhauer por el contrario llega a afirmar, refiriéndose a la jardinería, que "...la belleza que nos ofrece pertenece casi por completo a la naturaleza; el arte hace aquí muy poco y, por otro lado, lucha con desventaja contra la rebeldía de la naturaleza, y cuando el arte no previene, sino que tiene que reprimir estas rebeldías, sus efectos son escasos." (*El mundo como voluntad y representación*. Citado por MANTEROLA, op.cit., p. 28).

6. MANTEROLA, P. *Ibid.*, p. 27.

7. ORTEGA Y GASSET, José, "España invertida" A propósito de todo Estado. *Revista de Occidente*, Madrid, 1959.



Jardín palaciego de Vaux-le Viconte, Mehuin (Francia). Ejemplo de jardín barroco francés proyectado según el arte.

lo más hermoso del mundo”⁸. Y no cabe duda de que las tres cosas encuentran un marco incomparable en el *hortus conclusus*).

En todo caso, la sociabilidad del jardín cercado es siempre íntima, no sirve para afianzar un ideal comunitario de existencia y entraña riesgos para la colectividad en la medida en que sus individuos pueden desarrollar en él conductas perniciosas, frívolas ó contrarias, por inútiles, a aquellas que se consideran convenientes y ortodoxas para la moral general.

Resulta significativo que en los jardines de Stowe en Buckinghamshire, proyectados inicialmente con traza a la francesa, la primera acción que avecina el profundísimo cambio que concluye en la forma que

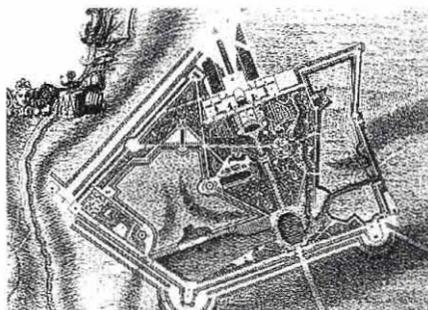
luego conocemos, sea el derribo del muro perimetral de cierre y su sustitución por otro de los denominados *ha-ha*⁹. Con ello, no solamente se facilitaba la vista de los alrededores, incorporando el jardín al paisaje; se rompía el propio concepto tradicional de jardín como mundo privado, se abre a la comunidad y se comienza a hablar de parque, y sobre todo de generalidad.

Esta cualidad de generalidad es necesaria para afianzar esa comunidad de propósitos y anhelos, que decía Ortega; necesaria al grupo que pretende dirigir los destinos de la nueva sociedad. Conviene un jardín que no permite diferencias, y

al no permitir diferencias, tampoco pueden surgir injusticias, pues desde él todos los hombres son tratados por

8. Citado por MANTEROIA P., op.cit., p. III

9. Este tipo de cierre consiste en un muro construido dentro de un foso abierto, cuya altura no supera la del terreno en que se ha abierto este foso, de manera que, cumpliendo su función de limitar, defender y guardar una propiedad, no interrumpe la visión continua del paisaje.



Planta del jardín inglés de Stowe (Buckinghamshire, Inglaterra) antes de la ruptura formal.

igual, da lo mismo que sean reyes • mendigos¹⁰. En este sentido es anti-monárquico¹¹.

La ruptura formal es por tanto consecuencia lógica de una ruptura más profunda, revolucionaria, de afianzamiento de un nuevo sistema social y de valores que rompe con el anterior. Con el pragmatismo que caracteriza a la sociedad inglesa, es precisamente la aristocracia la primera que se pone al frente del nuevo estilo y de las nuevas formas.

Esta apertura al paisaje, los nuevos horizontes, la superación del mero goce de los sentidos que ofrecía el jardín en su recinto cerrado, encontrará pleno acomodo y apoyo en la severa crítica al concepto de belleza sensible que hace Kant en su *crítica del juicio*. La distinción que hace entre lo bello, lo que produce un sentimiento placentero al que acompaña la conciencia de limitación, y lo sublime, que provoca un placer mezclado de horror y admiración, como una gran montaña, o un inmenso paisaje, porque lo acompaña la impresión de lo infinito o ilimitado, arrastrará definitivamente el concepto inicial hasta llegar a identificar al jardín inglés con el jardín romántico por excelencia.

El jardín inglés debía ser un paisaje abierto, pero en modo alguno selvático, salvaje, primario. Una sociedad de costumbres y modos de vida rígidos y austeros, que necesitaba afianzar sus principios y valores no podía permitirse el desliz de no reglamentar las conductas y las formas. Debía por tanto preestablecerse un orden y una disposición concreta. En absoluto casual, no olvidemos que estamos en una época que se llama *age of reason*¹².

El concepto de casualidad, que no tiene ningún motivo y se basa en la arbitrariedad, debe cambiarse por lo que Leibniz, como indica Enge¹³, llama contingencia. Que no es, sino elección y libertad, puesto que la posibilidad de que algo suceda viene

determinada -predeterminada-, de una elección y un motivo. La contingencia responde a un principio de razón.

Es frecuente que al mencionar el modelo de jardín inglés se diga de él que, a diferencia de sus antecesores más inmediatos, los jardines italiano y francés, en este la naturaleza se libera de cualquier constrictión, y en primer lugar de la geometría¹⁴. Esta apreciación debe ser matizada para no caer en la inexactitud. El modelo, en su concepción primitiva, responde con el mismo rigor que los que le preceden a un principio de razón -lo contrario sería impropio de su época-, y utiliza también la geometría, si bien, superando en sus pautas de composición las limitaciones de los elementos euclidianos y reafirmandose así en su tiempo.

Al principio del siglo XVIII ya hacía tiempo que las matemáticas tenían que ver no sólo con los elementos de Euclides. El cálculo diferencial y de integrales, es decir el cálculo de curvas y superficies irregulares, representaba en ese tiempo ya un asunto cotidiano. La serpentina recuerda de forma llamativa al recorrido de una curva diferencial clásica con un mínimo y un máximo. Vista así, la arquitectura inglesa de jardines representa un homenaje extraordinario a las matemáticas de su tiempo¹⁵.

Nada hay en un jardín inglés clásico que no esté donde deba estar, y todo lo que se ha puesto tiene un motivo para estar puesto. Sólo cuando el tipo deriva en estereotipo degenerándose en una pura forma amanerada tiene cabida en él la casualidad y la arbitrariedad, con efectos más o menos afortunados en su apariencia, pero que en general resultan vacíos de contenido. En este caso, pero sólo en este caso, tienen alguna lógica los comentarios que destacan como valor intrínseco su no sometimiento a geometrías impuestas. En la medida en que lo que ha llegado a nuestros días, no ha sido tanto el modelo clásico, cuanto su evolución y transformación en estereotipo -entre

10. Recuérdese la escena final de la película *El rey pescador*, con el protagonista y su amigo tumbados en el parque central, sintiéndose reyes en el jardín de su palacio.

11. ENGE, Tarsten Olaf. "El jardín como paisaje ideal. El mundo como espectáculo", en *Arquitectura de jardines en Europa*. Taschen, 1992, p. 223.

12. ENGE, T.O., op.cit., p.228: "... Que en un paisaje tal exista un orden preestablecido lo atestigua William Shenstone, asimismo un arquitecto amante de jardines, de forma particularmente clara. Este fijó exactamente todo el paseo alrededor de *The Leasowes*, construido por él, mediante vistas panorámicas y por medio de letreros colocados por él, enfadándose si un paseante no se atenía al orden que él había prescrito."

13. ENGE, T.O., op. cit.

14. P. MANTEROLA, op.cit., p.27: "...surgió así, en tomo al jardín paradigma de la naturaleza inocente, liberada de cualquier constrictión y en primer lugar de lo que significa la geometría, lo que Home llamó "el arte predilecto del siglo"."

15. ENGE, T.O., op.cit., p. 228.

otras cosas, por la facilidad con que admite su propia transformación, frente a la enorme dosis de sensibilidad y esfuerzo que exige mantener su pureza -, tiene razón de ser el creer que nos encontramos ante un paisaje intacto, lo que no deja de ser una virtud añadida a su expresión.

Más, a pesar de todo, incluso en sus derivaciones más triviales, encontramos en este jardín...

un nuevo modelo de relación con el paisaje, basado en los placeres que reporta de mil maneras diferentes el ejercicio físico al aire libre y la conducta reglamentada, cuyo arquetipo es el jardín emblemático por excelencia de una sociedad de caballeros, activa, utilitaria higiénica y moralista: el campo de golf¹⁶.

Si no hubiera habido racionalidad y ética en su relación con el paisaje, y una moralidad de lenguaje, no le hubiera sido posible alcanzar esa comunicación estrechamente unida al arte, ni mucho menos afianzarse como modelo y perdurar.

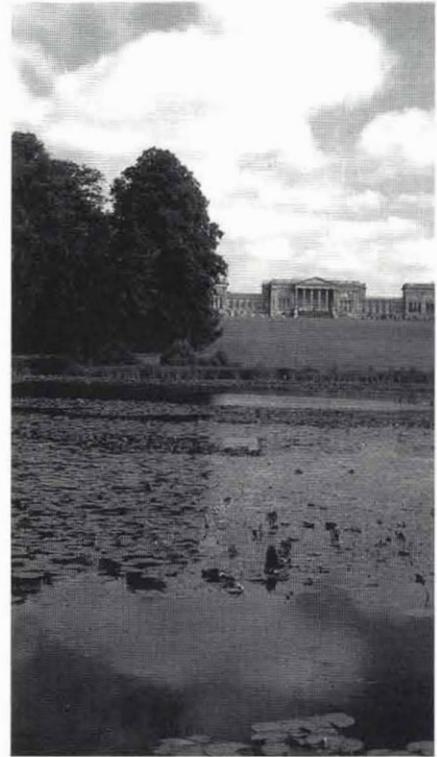
Sin ninguna duda esta *nueva racionalidad*, unida al empirismo enciclopédico de la época, son instrumentos de los que se sirve el nuevo jardín para caracterizar su forma. El resultado es un mundo organizado, construido con rigor y método, con racionalidad, reglamentado y sin estridencias, que alcanza la generalidad en una representación que es reflejo del nuevo mundo. *Educa, civiliza* a la naturaleza haciendo que

cada elemento ocupe el lugar y adopte el papel que, desde la más profunda convicción moral, le debe corresponder. Es un paisaje universal. Cada elemento; el árbol, el césped, la colina, el bosque, el río, el camino o el lago está considerado como una generalidad natural, y al mismo tiempo, espiritual, en esto puede tener algún punto de contacto con algunos jardines japoneses. Puede decirse, como hace Enge en su interpretación de la influencia de Leibniz, que son *monadas*.

Por ello, extender la mirada por un paisaje preparado inglés se convierte en una mirada al mundo que desea esa sociedad, a su mundo ideal. Cada *mónada representa* o refleja el universo de una forma propia, como debe de ser desde su punto de vista. Son por eso únicas y generales al mismo tiempo, irremplazables. Así, el jardín inglés al manifestar la idea del mundo, rememora el recuerdo del Paraíso perdido y, si no hace posible aquella felicidad, al menos hace posible la íntima reconciliación del hombre consigo, dejándole satisfecho, al saberse cumplidor de su deber y comprobar que en este teatro cada uno cumple con su papel.

¿Qué le pide el pintor a la montaña, en verdad? Que desvele los medios nada más que visibles por los cuales se hace montaña ante nuestros ojos¹⁷.

...Pero esto, es un problema de percepción.



Vista actual del jardín de Stowe desde el estanque. Obsérvese en este paisaje la drástica ruptura formal respecto al que hubiera resultado de construirse según la planta inicial (ver ilustración anterior).

16. MANTEROLA, P., op. cit. p. 30.

17. MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Ed. Paidós, 1986, p. 23.